

BARULHO DE TREM: O CÂNONE BOSSA NOVA NA MÚSICA MILTONIANA

BARULHO DE TREM: THE BOSSA-NOVA CANON IN MILTONIAN MUSIC

Fernanda Paulo Marques
Universidade de São Paulo
fernandamarques@usp.br

Resumo

Este artigo contextualiza a influência do movimento da Bossa Nova (BN) na música *Barulho de Trem* do compositor e cantor mineiro Milton Nascimento. A reflexão está baseada na contextualização da construção de um cânone musical, elencando os principais aspectos sociais, políticos e culturais da década de 1950 para tornar a BN um movimento de influência nacional. A apresentação histórica da BN se dá no âmbito nacional e na cidade de Belo Horizonte. Além dos aspectos de construção canônica em torno da BN, esta pesquisa propõe uma breve comparação entre as duas gravações de *Barulho de Trem* como um caso a ser investigado, sendo que possuem o espaço de tempo de 35 anos de uma gravação para outra. Essa investigação revela como um movimento canônico, como a BN, pode remodelar a identidade musical de um artista, apresentando como exemplo, uma música de Milton Nascimento.

Palavras-chave: Bossa Nova; Milton Nascimento; Barulho de Trem.

Abstract

This article contextualizes the influence of bossa nova's movement (BN) on the song *Barulho de Trem* of composer and singer Milton Nascimento. Reflection is based on the contextualization of the construction of a musical canon, electing the main social, political and cultural aspects of

the 1950s to make BN a movement of national influence. The historical presentation of BN takes place at the national and in the city of Belo Horizonte. In addition to the aspects of canonical construction around BN, this research proposes a brief comparison between the two recordings of *Barulho de Trem* as a case to be investigated, and have the time space of 35 years from one recording to another. This research reveals how a canonical movement, such as BN, can reshape an artist's musical identity, presenting as an example, a song by Milton Nascimento

Keywords: Bossa Nova; Milton Nascimento; Barulho de Trem.

Introdução

O cânone pode ser a categorização de uma obra musical ou artista no âmbito de valores sociais, políticos, econômicos e culturais em um determinado período. Partindo dessa logicidade, o cânone exige a demarcação de fronteiras de um lugar em relação ao outro, estabelecido pela razão de incluir e excluir, ou seja, o cânone determina a hegemonia musical de um período histórico. Para esse estudo, o conceito de cânone a ser abordado está fundamentado por William Weber, sendo que o “[...] termo ‘cânone’ potencialmente tem significados muito amplos: pode-se referir a qualquer coisa considerada essencial a uma sociedade ou a uma de suas partes para estabelecer ordem e disciplina e atribuir valor” (1999, p. 4).

Para explorar um cânone é necessário considerar o período histórico no qual está inserido. Esse período oferece e demonstra fatores para a construção canônica, como as relações sociais de um determinado período político e histórico referente ao cânone, ou seja, como a música se relaciona e como ela está influenciada socialmente. Por isso, se faz necessária a utilização de outras áreas de conhecimento, como a sociologia e a história, consequentemente, abordando sobre uma perspectiva metodológica da etnomusicologia.

A etnomusicologia abarca um campo de pesquisa interdisciplinar, na qual compreende como ponto de partida os sons e as sonoridades. A definição da música e da etnomusicologia que fundamenta este artigo, está alinhada ao pensamento do etnomusicólogo democrata-congolês, Kazadi Wa Mukuna,

A música é um produto de expressão humana. É a expressão humana, dentro do tempo e do espaço. Para entender o porquê que essa música é do jeito que ela é, tem que entender o comportamento de quem criou a música (música chinesa, a música dos índios, a música africana, a música brasileira). Todas as músicas tem uma coisa em comum: o que é chamado de "universo da música". O tempo, o ritmo, a melodia e a harmonia são as mesmas, agora, a formulação de cada uma dessas músicas depende da cultura de onde essa música foi criada. (2020)

Mukuna complementa que,

[...] como disciplina sócio-humana, a etnomusicologia é um campo de pesquisa interdisciplinar repleto de ferramentas de pesquisa tomadas de empréstimo, e compostas a partir de teorias e métodos de suas disciplinas irmãs, tais como a sociologia, a antropologia, a lingüística e a etnografia, dentre outras. (2008, p. 14)

Ainda que pareça ampla a definição em torno da etnomusicologia, é importante ressaltar que a música transcende ao aspecto da arte em uma essência, outrora, específica da contemplação, visando um entretenimento apenas. A arte não pode ter uma visão reducionista, "A palavra latina *ars*, matriz do português *arte*, está na raiz do verbo *articular*, que denota a ação de fazer juntas entre as partes de um todo" (BOSI, 1985, p. 13), portanto, a arte (e nesta pesquisa, a música) compõem a cultura de um povo, ela passa pela vida humana em suas dimensões subjetivas ou não, articulando-se com política, história, sociologia, literatura, entre tantas outras disciplinas. Logo, a etnomusicologia também carrega ideologias, e o conceito de ideologia da etnomusicologia adotado por essa pesquisa é expressada por Nattiez, entendendo que

Todas as culturas se equivalem, não há, no interior de uma determinada cultura musical, produção inferior ou superior à outra; o que se precisa compreender é a significação que cada uma delas têm, no seio de certa cultura, para que aqueles que a produzem e aqueles que a escutam. (2005, p. 12)

A etnomusicologia deve contribuir para a sociedade demonstrando além das estruturas musicais, como determinado som e/ou sonoridade foi produzido, também considerando os conceitos que constituem seu modo de fazer, levando em consideração, principalmente, os comportamentos e particularidades sociais de determinado indivíduo ou coletivo. Dessa forma, pode-se observar a função da obra musical, verificando como é usada e as características dadas por determinada sociedade.

O presente artigo traz uma provocação de construção canônica, trazendo um exemplo da vasta obra de Milton Nascimento, de uma música chamada *Barulho de Trem*, com letra, melodia, harmonia e ritmo do compositor e cantor brasileiro. Essa música possibilitará uma problematização no contexto da bossa nova, movimento que atrai inúmeras histórias e polêmicas em meados da década de 1950 no Brasil. Aqui, a bossa nova será entendida como um movimento canônico¹ que influenciou inúmeros artistas e, dentro dessa canonização, será descrita e analisada uma amostra miltoniana dessa influência.

A problematização a ser desenvolvida perpassa um breve panorama histórico e social da bossa nova. O objetivo da reflexão é comparar a primeira gravação da música *Barulho de Trem*² em 1964, com a gravação realizada em 1999, ou seja, com um espaço de tempo de 35 anos. Essa comparação será mediada pelo movimento Bossa Nova, considerando seu poder de hegemonia musical no final da década de 1950 e início de 1960.

1 A tropicália, a jovem guarda e a bossa nova são consideradas pela crítica, movimentos, inovações culturais e também, cânones musicais, porém, o Clube da Esquina não é posto no cenário nacional enquanto movimento musical canônico. Por este motivo, “[...] Achamos que tal perspectiva, historicamente, favoreceu o não reconhecimento do Clube da Esquina como um movimento musical. Seria esse também um problema de canonização? Canonizou-se a bossa nova, a tropicália e a jovem guarda por julgar que elas foram representativas de uma determinada escolha partilhada por especialistas de prestígio e público que se tornou naturalizada” (VILELA, 2010, p. 18). A partir desses apontados, houve uma inquietação para melhor compreensão da construção canônica da bossa nova, considerando um dos expoentes do Clube da Esquina, Milton Nascimento, extraindo dele, uma música como exemplo a ser discutido ao longo do texto.

2 NASCIMENTO, Milton. *Barulho de trem*. In: *Barulho de trem*. Dex Discos do Brasil: 1964. Acesso em 10 de junho de 2019. Disponível em <https://www.youtube.com/watch?v=Vrq0hM7rN7o> | NASCIMENTO, Milton. *Barulho de trem*. In: *Crooner*. Warner Music Brasil Ltda: 1999. Acesso em 10 de junho de 2019. Disponível em <https://www.youtube.com/watch?v=2BbuXNh0EPU>

A construção de um cânone musical: Bossa Nova

Existem muitas formas de identificar uma obra musical ou artista enquanto parte de uma canonização. Algumas características e métodos são essenciais para essa identificação. No entanto, antes de iniciar a discussão sobre esses métodos e características, é importante salientar que a ideia de canonização é abordada sob uma perspectiva ocidental da música. Isso significa que o método de construção canônica considera que no campo hegemônico de epistemologias, criaram-se classificações e categorizações para tal construção e identificação. A partir dessas considerações, será tomado como um dos exemplos de construção canônica³, o estudo *The history of musical canon* de William Weber (1999). Ainda que seja sobre uma construção em torno da denominada música erudita do século XVIII na Europa, sua estrutura atende a uma compreensão para música em geral, independente da classificação de erudito ou popular, desde que se parta da música ocidental.

É necessário lembrar um ponto central: despir-se da autoridade que determinado cânone apresenta socialmente. Isso exige do pesquisador uma análise cética, visando compreender sua função social⁴ e musical em determinado contexto histórico. É fundamental que se promova o “cotejamento das manifestações escritas da escuta musical (crítica, artigos de opinião, análise das obras, programas e manifestos estéticos etc.) com as obras em sua materialidade (fonogramas, partituras, filmes)” (NAPOLITANO, 2005, p. 237); a partir daí, pode-se perceber quais parâmetros destacados numa canção/peça instrumental, quais são as críticas de uma determinada época, sentidos sociais, culturais e políticos a partir do momento em que sua obra começou a ser executada para a sociedade e sua transmissão como patrimônio cultural coletivo. Na música popular deve-se analisar também sua natureza industrial, como parte da estrutura de criação e circulação da obra.

3 Além de Weber (1999), essa pesquisa contará com outros autores dando suporte sobre a ideia de canonização musical.

4 Ao longo da década de 1970, “[...] várias composições marcantes de Milton Nascimento, Caetano Veloso, Chico Buarque, Gilberto Gil vão indicando uma visão da música como poder, ‘poder psicológico, social, político, espiritual e mágico’” (WISNIK, 2004, p. 183). A música possui uma função social que está pautada em determinada ideologia e intenção.

Portanto, a evolução e construção canônica estão estabelecidas partindo da análise do contexto histórico como base. Para além disso, é necessária uma sistematização para problematizar o cânone, compreendendo sua origem e seu desenvolvimento. Desse modo, como poderíamos interpretar e analisar tal objeto e áreas de estudos que compõem os cânones? Weber aponta alguns cuidados básicos corroborando com a ideia de Napolitano,

Um dos perigos de tal trabalho é que palavras como “cânone”, “clássico”, e “obra prima” escorregam muito facilmente da boca. A noção de “grande compositor” está tão enraizada na cultura musical moderna que usamos os termos instintivamente para qualquer período, essencialmente em termos a-históricos [...] precisamos definir os termos – musicais, sociais, ideológicos e semiológicos – nos quais a sociedade considerava obras musicais como parte de uma tradição canônica (WEBER, 1999, p. 3).

Os perigos apontados por Weber se juntam com a necessidade de análise determinada pelo período histórico a ser estudado. O autor traz também três tipos de cânones, sendo eles: 1) erudito (músico pelo viés teórico); 2) pedagógico (ensino de música e aspectos composicionais); e 3) performance (composto pelo repertório que denomina uma certa autoridade, pela crítica e ideologia) (WEBER, 1999, p. 4). Embora Weber sugira uma espécie de linha do tempo para falar e compreender o cânone musical ocidental, serão apontados apenas os aspectos principais da BN a fim de apresentar um breve contexto do tema. Aqui, será abordado o cânone performático da bossa nova.

[...] o cânone da performance, envolve a apresentação de obras antigas organizadas como repertórios e definidas como fontes de autoridade em relação ao gosto musical. Eu diria que a performance é, em última análise, o aspecto mais crítico e significativo do cânone musical. Enquanto edições e antologias figuram significativamente nos aspectos pedagógicos e críticos deste problema, o que emergiu como o núcleo da canonicidade na vida musical, começando no século XVIII, foi a rendição do público a obras selecionadas. A celebração do cânone foi o foco de seu papel na cultura musical; embora algumas obras

canônicas não fossem tocadas, a maior parte delas tornou-se parte do cânone pedagógico especializado. [...]

Assim o cânone da *performance* é um fenômeno muito mais amplo do que um cânone pedagógico. É geralmente mais conhecido, é baseado principalmente em contextos públicos, e tem uma moldura mais proeminentemente ideológica. Os dois tipos de cânone coexistem e interagem extensivamente – são em última análise interdependentes – mas no período moderno a *performance* de grandes obras é que foi o centro do palco. (WEBER, 1999, p. 5)

O cânone da *performance* revela que há uma construção ideológica e crítica em torno da obra musical, do artista ou qualquer aspecto ligado a música. Ainda que o contexto abordado por Weber seja o repertório erudito ocidental do século XVIII, no presente, essa mesma ideia expõe similaridade para a compreensão da BN enquanto cânone musical brasileiro da virada da década de 1950 para 1960. Neste período, os registros da história da música brasileira passaram por uma transição dos relatos e escritos da imprensa para os livros. Antes dos livros, o registro dos quais se tinham acesso à história da música brasileira, se dava através de cronistas e memorialistas, muitas vezes remetendo-se a uma memória na qual não era possível medir o que seria ficção ou realidade. Sobre isso, José Vinci de Moraes, fala da problemática do tema em relação ao jornalista e cronista carioca Jota Efegê (1902-1997), que foi um dos protagonistas desse processo,

Ao tentar captar aqueles instantes da boemia carioca, vividos intensamente por ele também, Jota começa a estabelecer aquilo que seria os elementos formadores das primeiras narrativas sobre a música popular: registro factual exato (“fotográfico”), memórias de si mesmo e do outro, aspirações sociológicas e historiográficas, e, por que não, uma boa dose de (re)invenção também (MORAES, 2013, p. 349).

Quando a história da música brasileira se insere nos livros, a mesma assume um caráter de perpetuação da memória, como uma memória oficial e letrada,

Lideradas por eles e/ou por suas concepções, a partir de certo momento e lugar estratégico na estrutura do Estado, começaram a ser executadas políticas públicas de seleção editorial, associadas à pesquisa e orientadas por um sentido e modo de compreender e explicar a história da música popular. No cerne deles estava o discurso historiográfico que procurava ultrapassar a memória, mas mantinha-se ainda fortemente ancorada nela, sobretudo aquelas associadas à cidade do Rio de Janeiro. E no eixo de todo o processo estava o livro como registro simbólico e material de uma trajetória de dada cultura popular que acaba por se integrar por diversas vias à cultura e ao imaginário nacional (MORAES, 2019, p. 29).

Em meio a esse cenário de construção da história da música brasileira através dos livros, as críticas jornalísticas também faziam suas “apostas” artísticas. Ou seja, muitos críticos “especializados” no assunto música, emitiam opiniões e críticas aos artistas, obras e shows, a título de formar uma opinião hegemônica. Também se deve considerar que,

[...] perpetuam-se as visões dos que primeiro escreveram sobre um tema, as quais são fixadas; visões essas que nem sempre foram as mais corretas, mas, pelo peso acadêmico de que as escreveu tornam-se a matéria prima desses estudos. Ou seja, mais que o acontecimento musical perpetua-se a percepção de alguns sobre esse acontecimento (VILELA, 2014, p. 102).

Paralelamente ao universo das críticas e opiniões (imprensa e livro), a bossa nova despontava no cenário musical do Brasil no final dos anos de 1950. Além dos aspectos de registros em torno da história da música, existe a conjuntura histórica e a conjuntura musical que deve ser considerada para a compreensão desse cânone.

Através de indústrias e corporações, houve uma ampliação da lógica econômica estadunidense na primeira metade do século XX no mundo. Essa expansão chegou ao Brasil já nos anos de 1920 com novas concepções de lazer, com liberalização de costumes (sobre o papel da mulher, uso de cigarro, bebida e etc.), como também, trazendo um lazer de massa (cinema, esporte) criando estereótipos e modelos

sociais. Também foi “[...] no campo da música, entretanto, que a cultura afro-americana mais pôde aparecer. Nos anos 20 e 30, difundiu-se a música da cultura negra urbana – o jazz – para o conjunto da sociedade” (PAMPLONA, 1995, p. 44), sendo que esta, assumiu lugar de destaque na música norte-americana, passando a ser divulgada também por músicos brancos. No período da Segunda Guerra Mundial, a expansão estadunidense tomou enorme proporção, haja vista que, nos anos de 1940, “a América Latina tornou-se importante fornecedora de matérias-primas e alimentos para os Estados Unidos, garantindo-lhes, a partir daquele ano, a preparação para a guerra” (PAMPLONA, 1995, p. 65). Com a ocupação dos EUA dos países latino-americanos, já no período do pós-guerra, década de 1950, houve a consolidação da política da Guerra Fria (SKIDMORE, 1979, p. 138). A Guerra Fria se deu na disputa pela hegemonia de poder dos EUA (que representava o capitalismo) com a União Soviética (representando o comunismo). Uma vez que a sociedade americana tinha o valor de prosperidade, materialismo e individualismo postos culturalmente como uma sociedade ideal (*American Way ou American way of life*⁵), a mesma foi ameaçada pelo comunismo. Essa ameaça impactava diretamente os ideais de se tornar uma potência imperialista, com consumo desenfreado, não apenas em bens materiais, mas também, em consumo cultural. Assim, a massificação da indústria cultural veio para o mundo através dos EUA, com o cinema, televisão e rádio. Em meio ao cenário estabelecido de Guerra Fria, perdurando mais de 40 anos, expostos pela disputa do comunismo *versus* capitalismo entre EUA e URSS, em 1964 se aproximava do Brasil o regime militar brasileiro.

O Brasil, comandado pelo presidente Juscelino Kubitschek (JK) e o vice-presidente João Goulart (eleitos em 1955), vivia no final da década de 1950 os “50 anos em 5” (conhecido como o plano de metas de JK), ou seja, era um projeto que visava a aceleração econômica do país através da industrialização. Esse projeto estabeleceu uma intensa relação com capital estrangeiro, sobretudo com os EUA. O crescimento econômico, visando uma política de estabilidade, proporcionou ao povo brasileiro a sensação de mudança e avanço global, como havia em outros países do bloco dos desenvolvidos (que não era o caso do Brasil). Isso facilitou a interferência de interesses estrangeiros no país, buscando sempre a modernidade que imperava nos países hegemônicos e dominantes do globo. Além disso, dentro da dicotomia comunismo

5 Trata-se da expressão de um estilo americano de vida que padronizava uma imagem dos estadunidenses diante do mundo. Como um padrão e estilo de vida a serem seguidos.

versus capitalismo⁶, dois fatos importantes aconteceram que abalaram ideologicamente o mundo, bem como o Brasil: Guerra do Vietnã (1969-1975) e a Revolução Cubana (1956-1959).

Nos anos de 1961 a 1964, destaca-se a tentativa de João Goulart⁷ de se distinguir de um Estado burguês, que tenta implementar um programa de reformas econômicas, sociais e políticas⁸ no Brasil (TOLEDO, 1986, p. 116). No entanto, a burguesia brasileira não se sente atendida pela reforma, afinal de contas, essa mesma burguesia estava alinhada com os interesses do capital internacional, principalmente aos interesses do imperialismo norte-americano. A unificação política das classes dominantes (burguesia), provocadas pelos anseios das populações pobres do país, resultou na soma de poderes entre militares, civis (classe econômica dominante), igreja católica, mídia hegemônica, interferência imperialista dos EUA e o sistema jurídico⁹. Dessa forma, contra a política nacional-reformista de João Goulart, “as classes dominantes, através do Estado burguês, militarizado, optariam pela chamada ‘modernização-conservadora’, excluindo, assim, as classes trabalhadoras e populares da cena política e pondo fim à democracia populista” (TOLEDO, 1986, p. 120), no que resultou no golpe militar no dia 31 de março de 1964.

Enquanto ocorriam forte industrialização e migração do norte para o sul, a cultura musical brasileira vivia o processo de massificação,

6 JK apresentou um governo nacionalista desenvolvimentista e anticomunista (CHAUÍ, 1983, p. 63).

7 Conhecido como “Jango” foi advogado e político brasileiro. Foi vice-presidente no governo JK (1956-1961) e presidente do Brasil (1961-1964), no qual foi deposto pelos militares no golpe de 1964 que culminou na ditadura militar brasileira.

8 “A agenda das reformas de base, em especial da reforma agrária, é encarada de forma ambígua e contraditória” pelos conservadores e esquerdistas. Seu objetivo político era de dar continuidade ao projeto varguista, levando a legislação trabalhista ao campo. Jango sempre fazia questão de deixar claro que não era comunista. Não havia nenhuma possibilidade de se fazer uma revolução de esquerda no Brasil (como acusavam os conservadores), a questão do comunismo, foi apenas um pretexto para justificar o golpe militar, que muitos setores radicais de direitas já desejavam, e isso não despertavam um alerta apenas nesses setores radicais de direita, mas, principalmente, a desconfiança internacional, com o medo do comunismo, se espalhando na época, haja vista a Guerra Fria, e a Revolução Cubana. E contribuindo para esse medo do comunismo, foram feitos vários discursos (Miguel Arraes, Leonel Brizola) na época, onde só reafirmavam essa idéia (FERREIRA, 2008, p. 25).

9 Para compreender melhor sobre as crises econômica, política, social, militar que culminaram no golpe de 1964: MOREIRA ALVES, Maria Helena. *Estado e Oposição no Brasil (1964-1984)*. 5ª ed. Petrópolis: Vozes, 1989; TOLEDO, Caio Navarro de. *O governo Goulart e o golpe de 64*. 7ª ed. São Paulo: Brasiliense, 1986; SKIDMORE, Thomas E. *Brasil: de Getúlio Vargas a Castelo Branco (1930-1964)*. 6ª ed. Rio de Janeiro: Ed. Paz e Terra S.A, 1979.

na qual era apresentada a “cultura correta” a ser absorvida. Essa “cultura correta” estava baseada no consumo de rádio, televisão e cinema estadunidense. Diante dessa aproximação econômica com os EUA sob a lógica capitalista, surgiu uma construção crítica e ideológica no campo artístico no Brasil. Críticos a toda massificação cultural, surge através do Teatro de Arena, a ideia de um Centro Popular de Cultura — CPC¹⁰ (NAPOLITANO, 2008, p. 28). O CPC tinha como principal defesa a cultura nacional popular, baseada no fundamento de cultura nacionalista de esquerda, na qual propunha o desenvolvimento da consciência popular para atingir a base de libertação nacional. Além disso, o CPC visava a construção de uma cultura de massa “sofisticada” e de cima para baixo, no entanto, a arte foi pouco influenciada pelo manifesto do CPC (NAPOLITANO, 2008, p. 42). Ante a essa construção ideológica da arte, deve-se considerar que o nacionalismo pressupõe a ideia de uma nação, e que conseqüentemente, quando absorve o que faz parte de uma cultura estrangeira (nesse caso, a cultura imperialista norte-americana), afeta os interesses internos de uma nação sob uma construção de identidade cultural “genuinamente” brasileira. A exemplo dessa absorção¹¹ cultural estrangeira, temos características musicais que compõe bossa nova.

10 O CPC era conhecido como CPC da UNE, ou seja, Centro Popular de Cultura da União Nacional dos Estudantes. Era um projeto político de cultura de jovens que dialogavam com o Partido Comunista para que tivessem maior atuação no campo cultural. Foi lançado em 1962, o manifesto do CPC com as principais ideias e propostas culturais e artísticas. “O ponto comum entre eles era a defesa no nacional-popular, expressão que designava, ao mesmo tempo, uma cultura política e uma política cultural das esquerdas, cujo sentido poderia ser traduzido na busca da expressão simbólica da nacionalidade que não deveria ser reduzida ao regional folclorizado (que representava uma parte da nação), nem com os padrões universais da cultura humanista – como na cultura das elites burguesas, por exemplo. O texto base do Manifesto do CPC tentava mostrar como o jovem artista engajado poderia “optar por ser povo” [...]” (NAPOLITANO, 2008, p. 37).

11 Leia-se absorção dialogando com o contexto cultural da década de 1950 e 1960. De forma alguma, há julgamento por parte da autora enquanto influência boa ou ruim do jazz, enquanto influência norte-americana na bossa nova. Trata-se apenas da construção narrativa do período.

A Bossa Nova¹² apresenta no cenário musical brasileiro uma ruptura com a tradição¹³, como expressada por inúmeros críticos, bem como, sob a égide de um cânone musical brasileiro. Apresentando-se como cânone, a BN foi o primeiro gênero musical brasileiro a se alastrar pelo mundo. Isso se deve a sua construção social, política e ideológica dentro de um contexto histórico e também musical, sendo este último, transformador e inovador. Conforme apresentado até então no contexto histórico, ainda que feito de forma extremamente resumida, foi necessário para a compreensão de críticas e opiniões em torno do movimento BN e de como ele se tornou um cânone musical no Brasil.

A BN se consagrou (1959-1962) através de um novo *status* sociocultural, ligado aos interesses norte-americanos, criticada pelos militantes da esquerda nacionalista. O movimento BN trouxe para o país, na década de 1960, a ideia de uma divisão do que se apresentava como algo moderno e não-moderno, associando o samba moderno (BN) à uma “sofisticação” musical e claro, ao presidente JK, que ficou conhecido pela modernização do país e como “presidente bossa nova” (NAPOLITANO, 2008, p. 30). A BN apresentava uma narrativa que evidenciava aspectos positivos e favoráveis do Brasil governado por JK, de certa forma ligados à busca de uma vida melhor e de bem-estar social. Assim, deu-se um contexto BN, no qual JK transmitia alegria e otimismo, dessa forma, a BN fez coro a essa ideia, intencionalmente ou não, sendo que no primeiro momento desse movimento jamais contestou seu governo¹⁴. O movimento deu-se início com a “nova batida” do violão

12 Como o artigo aborda apenas a construção de um cânone, a história da bossa nova perpassa essa construção e não é exposta de forma específica, recomenda-se a leitura de algumas obras para maior aprofundamento sobre o tema: *Chega de Saudade* de Ruy Castro, *Do samba-canção à Tropicália* de Paulo Sérgio Duarte (org.) e *Balanço da bossa e outras bossas* de Augusto de Campos (abordado neste artigo).

13 Logo após a Primeira Guerra, com a corrida industrial por parte dos EUA, a música norte-americana chegava ao Brasil através das vitrolas, gramofones e orquestras do cinema. Sendo assim, de um “momento para o outro, começaram a surgir no Rio de Janeiro os jazz-bands, as pequenas orquestras de música de dança que - para acentuar a novidade do ritmo - indicavam pelos próprios nomes a origem da sua influência: *American Jazz-Band*, de Sílvio de Souza, *Jazz-Band Sul-Americana*, de Romeu Silva, *Orquestra Pan-Americana*, etc” (TINHORÃO, 1966, p. 36). Isso demonstra que o jazz já havia acessado o país anteriormente à BN. José Ramos Tinhorão apresenta em seu livro “Música Popular: um tema em debate”, que a BN não era tão “inovadora” como vendiam os formadores de opiniões na época (para saber mais, acessar as páginas 9 a 71).

14 Em nome do progresso e do modernismo, JK arrasou florestas, impactando a flora e fauna brasileira. Isso seria uma contradição para o contexto BN, no qual apresenta um cenário feliz com a natureza. No entanto, cabendo aqui uma provocação, o protesto nunca foi tema para a BN, seu objetivo era de evidenciar aquilo que era belo para alguns desses compositores.

do músico baiano João Gilberto, no LP *Chega de Saudade* lançado em 1959.

O maestro e arranjador brasileiro Júlio Medaglia, disse que a BN se “transformou num produto brasileiro de exportação dos mais refinados e requisitados no exterior” (1978, p. 70). Será que se o samba tradicional tivesse suas origens na classe média branca, com acesso amplo e irrestrito à classe dominante, também teria sido um produto brasileiro refinado e requisito no exterior? Embora Medaglia diga não haver distinção entre o samba das massas e a BN, ele coloca a BN no lugar da alta cultura, ou seja, daquilo que é inalcançável pelos “sambistas” que não atendam certos requisitos de classe e raça:

Surgiria uma música mais voltada para o detalhe, baseada quase sempre no canto, violão e pequenos conjuntos; desenvolver-se-ia a prática do “canto-falado” ou do “cantar baixinho” — uma vez que a audiência está próxima —, do texto bem pronunciado, do tom coloquial da narrativa musical, do acompanhamento e canto integrando-se mutuamente, em lugar da valorização da “grande voz” ou do “solista”. Essas condições de concentração permitem também o uso de textos mais elaborados, mais refinados e, não raro, com artifícios poéticos de alto nível literário. A estrutura musical é mais rebuscada; as melodias são, em geral, mais longas e mais dificilmente cantáveis, as harmonias mais complicadas, plenas de acordes alterados e pequenas dissonâncias, os efeitos de interpretação são mais sutis e mais pessoais, permitindo pequenos artifícios, como silêncios ou pausas expressivas, assim como detalhes de execução instrumental mais sofisticada etc. Por ser também essa faixa da população mais rica, possui condições adequadas para se informar através de gravações e da imprensa, recebendo assim dados sobre o que acontece em outras regiões do mundo e com outras músicas, sofrendo influências e aperfeiçoando as suas próprias criações artísticas. Se a sutileza, o detalhe, a elaboração e a introversão são as características originais dessa espécie de música e a simplicidade, a espontaneidade num mínimo de elementos e a extroversão, os característicos da outra, isso não implica em maior ou menor grau de qualidade ou autenticidade de nenhuma delas (MEDAGLIA, 1978, p. 72).

Essa definição¹⁵ apresentada por Medaglia se faz necessária para expor a ideia de construção canônica em torno da BN, que se apresenta como uma música isolada em sua especificidade de todo o contexto político e social, como muitos militantes de esquerda acusavam (CONTIER, 1989, p. 88). No entanto, deve-se ressaltar que nem só de política e crítica se faz a arte. Ocorre que diante do cenário histórico da época, a resistência diante do regime estabelecido exigia uma arte política, capaz de refletir conflitos sociais urgentes e imersos no país (RIDENTI, 2010, p. 75), embora aqui, com este apontamento esteja retratado especificamente a arte de protesto (como os festivais, por exemplo), e não o toda a produção artística da época.

Essa “nova” música brasileira trouxe inúmeras discussões, apontando algumas contradições em torno dela. Além da militância de esquerda criticar a influência do jazz, relegando ao movimento BN a invasão norte-americana através desse gênero musical, o país também absorvia da indústria musical o *rock’n roll*, também visto como invasão imperialista em 1959 (NAPOLITANO, 2008, p. 34). Paralelo ao discurso de invasão imperialista, outra crítica ao movimento BN se faz necessária para contrapor o discurso oficializado através da imprensa e do sucesso internacional¹⁶. Nei Lopes e Luiz Antonio Simas, no verbete Bossa Nova do *Dicionário da história social do samba*, apontam fatos que demonstram que a BN não foi inovadora como muitos críticos avaliaram na história da música brasileira. As alterações de harmonias¹⁷, com

15 O historiador Marcos Napolitano também partilha dessa definição da BN: “Um banquinho e um violão” era o tema que traduzia a vontade de síntese, de sutileza, de despojamento que passou a ser confundida com a boa música popular brasileira, moderna e sofisticada. Nas letras também se notava uma tendência à sutileza e a contenção na expressão exagerada dos sentimentos, portanto, ao contrário dos boleros mais populares. É claro que a Bossa Nova não foi uma unanimidade. Aliás, muita gente não gostava, principalmente os ouvintes das camadas mais populares, cujo ouvido se adaptara aos grandes vozeiros que faziam sucesso no rádio [...] (AUTOR, 2008, p. 30).

16 A explosão internacional da BN se deu em “1967, sob o título *The girl from Ipanema*, o samba de Tom e Vinícius é gravado em inglês por Frank Sinatra, marcando a definitiva expansão do estilo em dimensão internacional, como jamais havia ocorrido com outra vertente da música popular brasileira” (LOPES; SIMAS, 2015, p. 48). Importante ressaltar a dimensão e o alcance que Frank Sinatra teve no século XX, sendo considerado um dos artistas mais influentes do mundo que propagava a música norte-americana através do imperialismo e difusão mercadológica dos EUA. Ou seja, não foi apenas a “inovação” musical da BN que a fez ser conhecida e difundida internacionalmente.

17 Vilela aponta sobre isso também, percebendo que “[...] o que os bossa novistas fizeram foi popularizar procedimentos harmônicos que já eram material de uso comum aos músicos brasileiros como Radamés, Garoto (1915-1955), Laurindo de Almeida (1917-1995) e Valzinho (1914-1980) [...]” (VILELA, 2014, p. 118).

acordes não tão comuns na introdução, já eram realizadas por músicos como Oscar Bellandi, Vadico, Caroto, Valzinho e outros, como o caso do pianista “Johnny Alf (1929-2010), vocalista personalíssimo e criador de harmonias ousadas, tornava-se, desde a gravação de *Rapaz de bem*, em 1955, também um dos pioneiros da renovação do samba naquele momento histórico” (2015, p. 46). Além disso, a “batida diferente” do violão de João Gilberto, segundo o líder do movimento da Música Nova na década de 1960, Gilberto Mendes,

[...] nas “três fases rítmicas do samba”, cumpridas até o momento de seu texto, a primeira foi aquela, herdeira da habanera, que deu os “tanguinhos” de Ernesto Nazareth; a segunda, a do “samba de morro carioca”; e a terceira, a potencialização extraída por João Gilberto do samba de morro e do samba folclórico, para criar a “batida” de violão característica da bossa-nova. Segundo Ruy Castro (2008: 9), a batida da bossa-nova foi lançada nacionalmente em 1958 pelo baterista Milton Banana. Era “uma simplificação extrema da batida da escola de samba”, como se dela fossem retirados todos os instrumentos e conservado apenas o tamborim, “como João Gilberto fizera com o violão” (LOPES; SIMAS, 2015, p. 48).

Ou seja, ao analisar um cânone deve-se considerar uma investigação minuciosa através das fontes e do objeto a ser analisado, considerando a reconstituição de histórias e fatos oficiais e não-oficiais, periodização de tempo e espaço, localizando historicamente o momento em que a BN surgiu, sempre dialogando com outras áreas de conhecimento (GINZBURG, 1989). Conforme já destacado no cânone da *performance*, traçando uma breve linha do tempo histórica sugerida por Weber, nota-se que a BN não surgiu isoladamente. Foram inúmeros os fatores que contribuíram para a sua construção enquanto cânone e enquanto “autoridade musical” na época. Portanto, ao analisar um cânone, além das considerações já apontadas por Weber, que ultrapassam o da *performance*, os questionamentos sobre o local de maior realização desse movimento também dizem muito sobre sua construção. Ainda que o movimento BN tenha se resumido ao contexto geográfico de Rio de Janeiro e São Paulo, ela também atingiu outros centros urbanos como Belo Horizonte, em Minas Gerais (e toda a classe musical do Brasil).

Algumas “notas” da Bossa Nova em Minas Gerais

A história da música brasileira sempre foi contada sob uma divisão do que é regional e nacional. Essa divisão, de certa forma, sempre esteve associada aos grandes centros urbanos, resultando na associação do que é nacional a São Paulo e Rio de Janeiro (e Salvador), o que é regional sendo relegado aos outros locais. Nesse sentido, a história da BN está representada pelos artistas que permeiam a ponte Rio-São Paulo¹⁸ majoritariamente, que são: João Gilberto, Vinícius de Moraes, Tom Jobim, Nara Leão, Carlos Lyra, Ronaldo Bôscoli, Roberto Menescal, Francis Hime, Edu Lobo e João Donato. No entanto, dentro dos cânones do movimento bossa novista, não estão contempladas pessoas como Pacífico Mascarenhas e Roberto Guimarães.

Pacífico Mascarenhas e Roberto Guimarães eram bossa novistas em Minas Gerais, contemporâneos de João Gilberto. Ainda que Pacífico tenha estreitado laços com o pessoal da zona sul carioca, e que João Gilberto tenha gravado uma música de Roberto Guimarães (*Amor certinho*), essas aproximações não foram suficientes para que os mineiros acessassem os cânones do movimento musical a nível nacional. Ou seja, não houve reconhecimento dos bossa novistas mineiros da mesma forma que houve com os cariocas.

Pacífico Mascarenhas, Roberto Guimarães e o Conjunto Sambacana foram os protagonistas que estabeleceram a ligação da BN entre Minas Gerais e Rio de Janeiro, além de possibilitarem a transferência do movimento do mar para as montanhas: “Uma peculiaridade da Bossa Nova de Pacífico Mascarenhas está no fato dele buscar registrar sua visão da realidade belo-horizontina nas letras” (DINIZ, 2008, p. 12). O movimento BN em Belo Horizonte influenciou inúmeros artistas reconhecidos atualmente no cenário nacional, inclusive os que fizeram parte do movimento Clube da Esquina¹⁹, como Wagner Tiso, Milton Nascimento, Nivaldo Ornelas e Toninho Horta (DINIZ, 2010, p. 19). O Conjunto Sambacana surgiu basicamente na intenção da gravação do primeiro disco, o LP *Conjunto Sambacana*, lançado em 1964 pela Odeon. Além de Pacífico, os arranjos desse primeiro disco

18 O intuito de localização da ponte “Rio-São Paulo” trata-se de um lugar social e econômico no país.

19 Lô Borges fala da influência que teve da bossa nova, com toda sua riqueza harmônica, a MPB no geral e principalmente, os Beatles quando estouraram (GAVIN, 2014, p. 15).

ficaram por conta dos bossa novistas, Roberto Menescal e Hugo Marotta, no teclado, Eumir Deodato, e nas vozes, Joyce e Toninho. Já no segundo disco do grupo, LP *Muito pra Frente*, lançado em 1965, também pela Odeon, contou com a participação de cinco músicos na formação dos acordes vocalizados: Milton Nascimento, Gileno Tiso, Marcos de Castro, Sérgio Salles e Wagner Tiso.

Pacífico, que havia acabado de conhecer Bituca (Milton Nascimento) e Wagner Tiso, recém chegados de Três Pontas, os levou para o Rio de Janeiro, juntamente com Marcos de Castro, compositor e arranjador mineiro, e também Gileno, irmão de Wagner Tiso. Registre-se que a primeira vez que Bituca entrou num estúdio foi para gravar 'Barulho de trem'. A segunda foi para gravar como vocalista num disco de Pacífico Mascarenhas. Marco fundamental na carreira de Milton Nascimento: seus primeiros passos musicais o ligam à Bossa Nova, sem falar que ele ao contrabaixo, mais Wagner Tiso ao piano e Paulo Braga na bateria, compunham o Berimbau Trio, que tocava jazz e Bossa Nova nas noites belo-horizontinas (DINIZ, 2008, p. 9).

Embora Milton Nascimento tenha traçado outra identidade sonora para além da BN, o movimento contribuiu para sua formação musical ao longo do tempo. Além disso, o convite de Pacífico para cantar no Conjunto Sambacana, também abriram portas para o mercado da música, conforme lembrado por Pacífico,

Quando o Milton veio pra cá, nessa época, eu arrumei um lugar até pra ele morar lá na Savassi, ele e o Wagner, na pensão lá do Badi, ali na rua Antônio de Albuquerque. Eles ficaram lá uma temporada, pra eles ficarem lá com a gente. Depois eles saíram, mudaram. E o Milton até de vez em quando ia lá na Savassi, também o Wagner, que eles tavam a um quarteirão lá da Savassi. Depois eles sumiram.

Eu que praticamente levei ele pro Rio mesmo. Eu levei ele pra gravar o primeiro disco, e lá ele ficou, ele e o Wagner. Apresentei o Bituca a Elis Regina, apresentei ele ao Eumir Deodato [...]. (DINIZ, 2008, p. 15)

Anterior ao LP *Muito pra frente*, do Conjunto Sambacana, em 1964, Milton Nascimento já experimentava a influência do movimento BN com a gravação do Compacto *Barulho de Trem* com o Conjunto Holiday.

Barulho de Trem: bossa nova miltoniana

Em 1963, Wagner Tiso e Milton Nascimento montam o Conjunto Holiday, em Belo Horizonte. Já em 1964, pelo selo *Dex Discos*, o Conjunto Holiday lança o compacto *Barulho de Trem*. O disco contou com os músicos: bateria — Rogério Lacerda, piston — José Gileno, piano — Wagner Tiso, saxofone — Antônio Pádua, vocal — Bituca (Milton Nascimento) e Marilton, vibrafone — José Gileno e Luis Eugênio, violão — Milton Nascimento, baixo — José de Paula Brito, percussão — Arthur H. Moura e Necésio. As composições que compunham o disco eram: *Barulho de Trem* de Milton Nascimento, *Aconteceu* de Wagner Tiso e Milton Nascimento, *Noite Triste* de Milton Nascimento e Mauro Oliveira e *Férias* de Wagner Tiso. Embalados pela influência do movimento BN, todo o disco apresenta a aproximação com o estilo musical BN. Para demonstrar como um cânone musical influencia a produção de um artista, foi escolhida a música *Barulho de Trem* para uma análise musical sob a ótica etnomusicológica.

Como já apresentado, deve-se considerar inúmeros fatos e acontecimentos em torno da construção canônica da BN. Um dos fatores que fica evidenciado é o fato de Milton Nascimento não ter tido sucesso no movimento bossa novista, evidentemente também, não se sabe se houve uma tentativa para tal reconhecimento e empenho do artista para tal. Por outro lado, a música, no que diz respeito a qualquer limitação de interpretação e criatividade, nunca foi um problema para o artista. No entanto, Milton não atendia pré-requisitos para ser visto e entendido como parte do movimento BN na época, que são: branco, classe média, localização geográfica preferencialmente no Rio de Janeiro ou então, em São Paulo. Destaque-se que bossa novistas de Belo Horizonte raramente são citados na história do movimento BN.

Isto exposto, no exercício da escuta da primeira gravação de Milton em 1964, como também do primeiro disco de sua carreira, *Barulho de Trem* é uma bossa nova de três minutos com timbres característicos

do movimento. A forma musical é similar a tantas outras da BN, tem compasso²⁰ 4 por 4, é tonal, está organizada:

Introdução — Refrão (voz) | Ponte (instrumental) | A (voz) | A (voz) | B (instrumental) | A (voz) | Refrão (voz) | A (improvisação) | A (improvisação) | B (voz) | A (voz) | Refrão (voz) - Fim

Introdução — Refrão²¹ (voz): trata-se de uma introdução descritiva, que se inicia com solo de piston (conhecido como trompete) simulando o apito de uma locomotiva, ou seja, se apresentando e avisando que está chegando com sua música. O acompanhamento harmônico também define o ritmo da locomotiva. O refrão vocalizado na música atende apenas a três palavras: *Barulho de trem*. A melodia da introdução junto ao refrão entrega a paisagem sonora definida como uma locomotiva a vapor (popularmente conhecida como maria fumaça), tão comum ao Brasil na primeira metade do século XX. Além disso, logo no primeiro disco de Milton Nascimento, em sua primeira música, já registra sua marca principal ligada a Minas Gerais, uma maria fumaça, desenhos e sonoridades que o acompanha ao longo da carreira. Esse refrão acontece dessa forma, acompanhado ritmicamente por uma “locomotiva”, apenas junto da introdução, em outros momentos ele aparece acompanhado em ritmo BN.

Nota-se que diferente de uma sonoridade leve como em outras BNs tendo a flauta transversal como instrumento melódico/solista, aqui, se usa o piston, sendo esse instrumento parte do *naipe* (família) dos metais (considerados instrumentos mais pesados musicalmente em relação aos sopros).

20 “Na percussão afirmou-se também, a partir desse disco, uma nova estrutura básica de acompanhamento, sobre a qual o baterista realiza variações pessoais. A figura rítmica, que se solidificou então, passou a identificar, mesmo em outros países, todas as pretensões (realizadas ou não) no sentido de fazer BN. Ela se resume, em sua maneira mais simples, na repetição de um compasso básico, que é quaternário, diferindo da batida tradicional [...]” (CAMPOS, 1978, p. 77).

21 Para essa análise, denominou-se refrão a repetição de uma única frase, no entanto, pode ser considerada uma ponte também. Nem todas as BN tinham refrões, mas sim, frases curtas que se repetiam ao longo da música, como por exemplo, *Ela é Carioca* e *Só danço samba* de Tom Jobim e Vinicius de Moraes.

Ponte²² (instrumental) | A (voz) | A (voz): a ponte revela a *batida* (ou ritmo) Bossa Nova, expondo qual é o gênero musical. A harmonia da Ponte é a mesma da Parte A, contemplando apenas um *coros*, ou seja, 8 compassos. Já na Parte A com repetição, sendo 16 compassos, as vozes de Marilton e Milton estão em uníssono²³.

A repetição da parte A possui a mesma harmonia, no entanto, sua letra muda: A1 *Banco de estação / Lugar de despedida e emoção / Comigo é diferente, apenas vim / Pra ver o movimento que tem / Barulho de trem* – A2 *Parte um de cá / Chegando um expresso, vem de lá / E para completar o original / Há sempre a despedida fatal / Abraço normal*. A letra remete à um curioso que queria conhecer uma estação de trem, e por que não, ouvir um trem? É sugestivo para a música que Milton queira conhecer uma estação, ou, a própria personagem que ele apresenta com essa curiosidade. A observação da personagem em torno da estação de trem também acessa os sentimentos e ações presentes nas pessoas que nelas estão.

B (instrumental) | A (voz) | Refrão (voz): A parte B tem a melodia executada pelo vibrafone, em 8 compassos. Parte A apresenta a letra (A1) e possui 8 compassos seguida do Refrão.

A (improvisação) | A (improvisação) | B (voz) | A (voz) | Refrão (voz) – Fim: Parte A é improvisada por dois *coros* (16 compassos) pelo piano. A parte B é vocalizada na melodia apresentando a letra: *Feliz de mim / Não venho despedir de ninguém / Feliz de mim / Sou livre desse tal vai e vem*, que reforça que a personagem teve apenas intenção de observação da estação de trem. Parte A é vocalizada na melodia repetindo a letra, seguindo com o refrão e fim da música.

22 Também poderia ser analisada como Introdução 2.

23 Aparentemente se aplica *overdub* na gravação, que refere-se a uma técnica que adiciona novos sons, no qual já existe uma gravação anterior. Essa possibilidade estende-se ao fato das vozes parecerem duplicadas, no entanto, com falta de acesso a informação do disco e sobre ele, ao que se escuta são apenas duas vozes: Milton e Marilton. Para acessar um exemplo do que é *overdub*, é só acessar o disco *Sgt. Pepper's Lonely Hearts Club Band* da banda *Beatles*.

No disco *Crooner*, gravado em 1999, lançado pela *Warner Music Brasil Ltda*, ou seja, 35 anos após a gravação do compacto *Barulho de Trem*, Milton regravou a música *Barulho de trem*, na 14.^o faixa. Esse disco foi produzido por Guto Graça Mello, com concepção musical de Milton e orquestração e direção musical de Wagner Tiso, foi gravado no Estúdio Air Lyndhurst, em Londres, em dezembro de 1998, junto de uma orquestra sob regência e arranjos de Graham Preskett. O disco apresenta uma ampla diversidade de gêneros e ritmos musicais do mundo, ou seja, é um disco que atende a chamada categoria da época, *World Music*,

"World music" tenta unir, numa expressão, muitos significados diversos. Mesmo havendo muita coisa em comum entre todas as músicas da África e da América Central e do Sul (raízes comuns, uma história de presença colonial durante mais de quatro séculos, favelas, fome, violência, etc.), elas são muito diversas para significar, mercadologicamente, uma única visão industrial. Representam várias nuances de raça, cultura, realidades antropológicas e sociais. E é assim que acontece a world music: juntos, nos mesmos discos, nos mesmos concertos [...] (CIL, 1993, s/n).

Dessa forma, *Barulho de trem* manifesta características distintas nessa fase da carreira de Milton Nascimento. Refere-se a um período do qual o artista passa a responder a uma demanda mercadológica na indústria da música. Contudo, esse fator não o distancia da identidade musical construída a partir de seu disco *Milton Nascimento* de 1967. Assim, com a análise dessa segunda versão de *Barulho de trem*, expõe elementos musicais e características que diferem do Milton Nascimento que era influenciado pelo cânone Bossa Nova em 1964.

A regravação de *Barulho de trem* permanece em compasso 4/4, tonal e apresenta outras sonoridades e características:

Locomotiva | Introdução | Ponte (instrumental) | A (voz) | A (voz) |
B (voz) | A (voz) |

Refrão (voz) | A (melodia instrumental) | A (melodia instrumental) |
B (voz) | A (voz) |

Refrão (voz) | Coda

Locomotiva | Introdução | Ponte (instrumental): diferente da Versão 1 - V1, que apresentava a locomotiva com trompete e a base harmônica simulando a sonoridade de trem chegando, nessa Versão 2 - V2 a sonoridade do trem é substituída pelo som real, ou seja, a gravação natural de uma locomotiva. Essa possibilidade se dá também pelo avanço tecnológico de poder incluir gravações distintas de sons.

Na introdução, não são mais 8 compassos e sim dois *coros* de 6 compassos, além disso, a harmonia apresentada é a da Parte A sem os dois últimos compassos. O ritmo e a sonoridade remetem a um *pop rock progressivo*. Se rompe a paisagem sonora romântica e tranquila que era apresentada na V1, nessa, a *world music* toma conta. A Ponte executa a melodia instrumental do refrão na voz dos metais, diferente da V1 que era vocalizada com a letra. O ritmo permanece como na V1, revelando o ritmo BN.

A (voz) | A (voz) | B (voz): diferente da V1, que apresenta o típico ritmo BN acompanhando a melodia, porém permanece junto um *galope*.

A Parte B apresenta a letra na melodia em ritmo BN, diferente da V1 que era instrumental.

A (voz) | Refrão (voz): um *coros* (8 compassos) da Parte A, em ritmo BN com *galope* seguida do Refrão vocalizado pela primeira vez.

A (melodia instrumental) | A (melodia instrumental) | B (voz) | A (voz) | 2x Refrão (voz) | Coda ou final 6 compassos : Parte A em em

ritmo BN com *galope*, com a melodia instrumental. Na V1 a Parte A era improvisada.

A Parte B, novamente vocalizada, com letra na melodia em ritmo BN.

Tem um *coros* (8 compassos) da Parte A, em em ritmo BN com *galope* seguida do Refrão vocalizado, repetindo 2 vezes. A voz utiliza-se de recursos eletrônicos para eco.

A Coda (ou final) possui 6 compassos como na Introdução sob ritmo de pop rock progressivo.

A V1 demonstra uma BN clássica, tradicional com um grupo reduzido na orquestração, o que não significa ser menos importante, só um grupo com características e intenções sonoras diferentes da V2. Na V2, com uma orquestra, a sonoridade não é reduzida exclusivamente à BN. Há uma mescla entre sonoridade leve e pesada com a orquestra, sendo que o pesado distingue-se do que a BN se propõe esteticamente. A letra na V2 é a mesma com uma paisagem sonora completamente outra. Essa paisagem sonora distancia a tranquilidade e o lugar de observação da personagem. Quando se ouve tendo como referência a V1, parece perder o sentido dessa tranquilidade, e o que é interpretado na V1 como um “som tranquilo”, na V2 aparece como “barulho”. Justamente pelo fato dessa mistura de gêneros e elementos musicais, como também, uso de tecnologias.

Além dessas comparações, cabe destacar que a principal delas é a identidade artística de Milton Nascimento. Ora influenciado pela Bossa Nova, ora influenciado pela *World Music*, ambas fazem parte da categoria cânone na música, ou seja, atendem a uma demanda que não se encontra isolada ao mercado musical. Não cabe a análise da construção canônica da *World Music* na música de Milton, pelo fato de que este artigo pretendeu entender apenas a construção da BN. Todavia, cabe a mesma lógica de análise social, política, econômica e cultural para compreender essa influência.

Ainda assim, o resultado musical da V2 apresenta outro artista que não foi apenas influenciado pelos cânones, mas pela intensa

criatividade e diversidade de influências contextuais. A partir de seu disco *Milton Nascimento* de 1967, Milton mostra característica de um artista que não se reduz a um gênero, nem se enquadra em nenhum, como também, não faz música sem novidade. Embora fruto de uma lógica mercadológica, a V2 contempla esses aspectos que se aproximam da identidade do artista que foi construída nos anos de 1980, considerando que os discos de Milton trazem características distintas do que vinha fazendo anteriormente, seguindo uma adequação ao mercado musical²⁴. Sendo assim, pode-se aproximar esteticamente a música miltônica mais ao *Barulho de trem* de 1999, e menos o *Barulho de trem* de 1964.

Considerações Finais

O exercício de construir a BN, enquanto um cânone da *performance* sob a perspectiva de William Weber, levou à um caminho histórico-narrativo que não apaga a tamanha importância que o movimento musical teve no país. Inicialmente, no desenvolvimento dessa breve pesquisa, a BN estava tomando um lugar de música alienada, sem engajamento social e político, apenas refletindo um contexto histórico, que apresentava um retrato de um país que visava a modernidade através de JK, ansiando por uma vida de bem-estar social, se expressando pela classe média branca. Porém, reduzir a BN à uma arte política apenas, seria reduzir praticamente todo o repertório musical brasileiro a nada. Pontuo isso pelo fato de que a arte e neste caso, a música, vem como a expressão humana que traz um todo que não é possível mensurar em apenas um artigo. A ideologia sugerida no início do texto em relação à etnomusicologia por Nattiez, deve ser a direção a ser seguida para a compreensão musical: “[...] o que se precisa compreender é a significação que cada uma delas têm, no seio de certa cultura, para que aqueles que a produzem e aqueles que a escutam” (2005, p. 12). Ou seja, a música não tem a obrigação de cumprir uma função política e/ou social, embora, ela possa ser lida também sob essa perspectiva, trazendo outros elementos para a reflexão. E foi essa a tentativa em trazer como exemplo, *Barulho de Trem*.

24 CANAL USP. *Programa MPB na USP* – Ivan Vilela. Publicado dia 24 de fevereiro de 2017. Disponível em <https://www.youtube.com/watch?v=uPBkw3IKJn8> Acesso em 02 de novembro de 2018.

Por este motivo, levando em conta apenas as particularidades desenvolvidas neste estudo, existem fatores que nos levam para outros questionamentos. Esses fatores questiona a participação majoritária de pessoas brancas no movimento BN, como também, a classe social entre os artistas representantes, pertencerem à classe média economicamente. O que leva a problematizar a visibilidade de outras pessoas no movimento, como Milton Nascimento.

Outro fator significativo, era de que, tivemos outros movimentos que, diferentemente da Bossa Nova, não se destacaram no cânone da música, como o Clube da Esquina e o Movimento Armorial. A crítica a ser pautada em uma construção canônica, se deu como se fosse uma das únicas músicas que representasse o país nesse período diante do mundo global. Sobre isso, Vilela corrobora com a mesma ideia,

Achamos que tal perspectiva, historicamente, favoreceu o não reconhecimento do Clube da Esquina como um movimento musical. Seria esse também um problema de canonização? Canonizou-se a bossa nova, a tropicália e a jovem guarda por julgar que elas foram representativas de uma determinada escolha partilhada por especialistas de prestígio e público que se tornou naturalizada (2010, p. 18).

A legitimidade daqueles que exercem determinada música, também contribui para a sua consolidação, como o fator dos artistas serem brancos de classe média. Dessa forma, Milton Nascimento está diretamente ligado a um lugar do qual não foi contemplado, que é sua negritude. Quando se faz críticas a BN, a partir da perspectiva do processo de embranquecimento do samba²⁵, deve-se questionar o fato de não ter representantes negros a frente da história contada. Os espaços musicais são influenciados por inúmeros fatores além daqueles que foram abordados até aqui, por isso, essa pesquisa também carece de maior aprofundamento para entender se o processo de embranquecimento do samba colaborou para que Milton não acessasse a BN, tendo destaque no movimento como foi com o Clube da Esquina, ou apenas, optou por outro caminho musical.

25 Nei Lopes também aborda sob uma perspectiva de desafricanização do samba (2013).

O problema não é necessariamente discutir o quão inovadora foi ou não a BN, mas sim, reconhecer a criação musical de outros compositores, que outrora foram esquecidos pela consolidação de músicos que também se tornaram cânones. Não coube aqui uma análise técnica da música para trazer conceitos de harmonia, melodia e ritmo. A necessidade desse tipo de análise se deu pelos apontamentos relevantes para a compreensão da influência de um cânone sob um artista. Assim, compreende-se que um cânone musical pode ser definido, não apenas pelo o que ele foi e significou diante de uma sociedade, mas principalmente, também pelo o que ele excluiu.

Referências Bibliográficas

BOSI, Alfredo. *Reflexões sobre a arte*. São Paulo: Ática, 1985.

CAMPOS, Augusto de (org.). *Balanço da bossa e outras bossas*. 3ª ed. São Paulo: Perspectiva, 1978.

CANAL USP. *Programa MPB na USP* – Ivan Vilela. Publicado dia 24 de fevereiro de 2017. Acesso 02/11/2018. Disponível em <https://www.youtube.com/watch?v=uPBkw3IKJn8>

CHAUÍ, Marilena. *Seminários: o nacional popular na cultura brasileira*. São Paulo: Brasiliense, 1983. (p. 63-92)

CONTIER, Arnaldo Daraya. “Música e História”. Departamento de História – FFLCH/USP. *Revista de História*, Vol. I, p. 69-89, 1989.

DINIZ, Sheyla Castro; PARANHOS, Adalberto. *História e historiografia da música popular brasileira: Ponte Rio-Minas - A bossa nova nas Geraes*. 2008.

DINIZ, Sheyla Castro. *Para além da zona sul carioca: a Bossa Nova em Minas Gerais*. 2010. Monografia (Ciências Sociais), ICS-UFU, Uberlândia.

FERREIRA, Marieta de Moraes. *João Goulart: entre a memória e a história*. Rio de Janeiro: Fundação Getúlio Vargas Editora, 2008, p. 7-30.

GAVIN, Charles. *Clube da Esquina 1972: Lô Borges e Milton Nascimento*. Rio de Janeiro: Imã Editorial | Livros de Criação, 2014.

GIL, Gilberto. "A música do mundo é maior que a *world music*". In: *Afropop Worldwide Listener's Guide 1993*, 30.11.1992. Acesso 25/07/2019. Disponível em http://www.gilbertogil.com.br/sec_texto.php?id=1&page=1&id_type=3

GINZBURG, Carlo. *Mitos, emblemas, sinais: morfologia e história*. São Paulo: Companhia das Letras, 1989.

LOPES, Nei; SIMAS, Luiz Antonio. *Dicionário da história social do samba*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2015. (p. 46 - 49)

LOPES, Nei. "A desafricanização do samba". In: *Geledés*: 4 de setembro de 2013. Acesso 24/07/2019. Disponível em <https://www.geledes.org.br/a-desaficanizacao-do-samba-por-nei-lopes/>

MORAES, José Geraldo Vinci de. *Do jornalismo ao livro: Itinerários de uma historiografia da música popular no Brasil (1960/70)*. Resumo. 2019.

MORAES, José Geraldo Vinci de. "Meninos eu vi: Jota Efegê e a história da música popular". *Topoi (Rio J.)*, Rio de Janeiro, v. 14, n. 27, p. 344-362, jul./ dez. 2013.

MOREIRA ALVES, Maria Helena. *Estado e Oposição no Brasil (1964-1984)*. 5ª ed. Petrópolis: Vozes, 1989.

MUKUNA, Kazadi Wa. *XII Encontro de Culturas Tradicionais da Chapada dos Veadeiros: "Oficina Presença Bantu na Música Brasileira"*. Acesso 8/02/2020. Disponível em <https://www.youtube.com/watch?v=A7ghKLb6zHk>

MUKUNA, Kazadi Wa. "Sobre a busca da verdade na etnomusicologia". *Revista USP*, (77), 2008, 12-23.

NAPOLITANO, Marcos. *Cultura Brasileira: utopia e massificação (1950-1980)*. 3 ed. São Paulo: Contexto, 2008. (Repensando a História)

NAPOLITANO, Marcos. "Fontes audiovisuais: A história depois do papel". In: PINSKY, Sandra B. *Fontes Históricas*, p.235-289. São Paulo: Contexto. 2005.

NASCIMENTO, Milton. *Barulho de trem*. In: *Crooner*. Warner Music Brasil Ltda: 1999. Acesso 10/06/2019. Disponível em <https://www.youtube.com/watch?v=2BbuXNhoEPU>

NASCIMENTO, Milton. *Barulho de trem*. In: *Barulho de trem*. Dex Discos do Brasil: 1964. Acesso 10/06/2019. Disponível em <https://www.youtube.com/watch?v=VrqQhM7rN7o>

NATTIEZ, Jean-Jacques. "O desconforto da musicologia". *Per Musi*: Belo Horizonte, n. 11, 2005, p. 5-18.

PAMPLONA, Marco A. *Revendo o sonho americano: 1890-1972*. São Paulo: Atual, 1995. (Discutindo a história)

RIDENTI, Marcelo. *O fantasma da revolução brasileira*. 2ª ed. rev. e ampliada. São Paulo: Editora UNESP, 2010.

SKIDMORE, Thomas E. *Brasil: de Getúlio Vargas a Castelo Branco (1930-1964)*. 6ª ed. Rio de Janeiro: Ed. Paz e Terra S.A, 1979.

TINHORÃO, José Ramos. *Música Popular: um tema em debate*. Rio de Janeiro: Editora Saga, 1966.

TOLEDO, Caio Navarro de. *O governo Goulart e o golpe de 64*. 7.ed. São Paulo: Brasiliense, 1986. (Coleção tudo é história, 48)

VILELA, Ivan. "Ouvir a música como uma experiência imprescindível para se fazer musicologia". *Música em Perspectiva*, v. 7, n. 2, dez. 2014.

VILELA, Ivan. "Nada Ficou Como Antes". *Revista USP*, v. 87, p. 14-27, 2010.

WEBER, William. "The history of musical canon". In: COOK, Nicholas; EVERIST, Mark. *Rethinking Music*. NY: Oxford University Press, 1999. (versão traduzida do professor Marcos Câmara de Castro)

WISNIK, José Miguel. *Sem receita*. São Paulo: Publifolha, 2004.

Sobre a autora

Fernanda Marques estudou música no Conservatório Dramático e Musical Dr. Carlos de Campos de Tatuí (2004 - 2014), cursando Clarinete Erudito e Clarinete Popular. É formada em História pela Universidade de Sorocaba (2013). Possui especialização em Gestão de Projetos Culturais pelo Centro de Estudos Latino-Americano sobre Cultura e Comunicação da Universidade de São Paulo (2017). Atualmente, é mestranda em musicologia no Programa de Pós-Graduação em Música da Universidade de São Paulo, sob orientação de Ivan Vilela. Seu tema de pesquisa no mestrado é sobre a obra do compositor e cantor mineiro, Milton Nascimento, com foco na discografia da década de 1970 e no contexto afro-latino-americano.

Recebido em 27/07/2019

Aprovado em 13/02/2020